

音义相切 声情相谐

—— 苏轼诗词译本比较研究

戴文静

内容提要 诗词所独具的诵读性及意蕴感的语言特质使其成为音义学研究的最佳素材。本研究采用跨学科研究法,在梳理中西音义学理论的基础上,尝试借助最新语音语料库手段,从音韵、节奏、音义联觉等方面进行小型实证研究,并进行客观数理分析,探索其韵律格局、译者风格与美学价值。通过研究发现,相比之下许渊冲译本在音韵、节奏、音义联觉等方面的把控达到了音义最佳的契合点。

关键词 苏轼 诗词翻译 音义学

戴文静,扬州大学文学院博士生 225009
江苏大学外国语学院教师 212013

人类语言是种有声的符号系统^[1],人类所有语言中存在的构词相似现象证明音义之间有着必然的逻辑联系。中国古典诗词是抒情的语言艺术,具有独特的诵读性及隽永的意蕴感,这种语言特质使其成为音义学研究的最佳素材。目前大量研究表明国内外对于音义学的研究方兴未艾,但还有很多领域有待探索,例如诗歌翻译音义学方面的研究就有待拓展与深化。基于此,本文选取宋词中最具代表性的苏轼诗词及译本为研究个案,借助最新语音语料库手段,探索其韵律格局、译者风格与美学价值。

一、音义学视域下的诗歌翻译研究

音义学就是要研究语言符号中语音和语义层次存在的象似性关系,并对此作出解释,为研究语言的本质、起源和发展提供理据^[2]。西方对于音义学的探讨由来已久。从古希腊的柏拉图(Plato)和亚里士多德(Aristotle),到17世纪的笛卡尔(Descarte)和洛克(Locke),在语言的象似性是否存在理据这一问题上,众多学者的观点一直是二元对立的,形成了唯实论(自然派)和唯名论(习惯派)之争^[3]。这两种观点一直贯穿整个语言研究史。

[1]朱永生:《论语言符号的任意性和象似性》,[北京]《外语教学与研究》2002年第1期。

[2]贺川生:《音义学:研究音义关系的一门学科》,[北京]《外语教学与研究》2002年第1期。

[3]桂诗春:《什么是心理语言学》,上海外语教育出版社2012年版,第43页。

1982年,苏联语言学家 Stanislav Voronin 出版了俄文的《音义学原理》一书,首次使用了 phonosemantics 一词,这标志着这门学科的名称正式得到确定。近20年来兴起的认知语言学指出语言形式的相关性必然在一定程度上影射与其对应的语义间的认知相关性^[1]。这一研究冲破了近半个世纪以来任意性理论对语言本质研究的制约,极大的推动了音义学的发展。

中国的音义学研究可追溯到老子的无名论和孔子的正名主义,历代学者如墨子、荀子、韩非子、刘勰都曾对汉语的名实或音义问题做过论述。古有:“近取诸身,远取诸物”之说,近有“声同义同、声近义近、声转义同”的声训规律就反映了中西方对语言本质有着的相似的体认^[2]。我国第一本标志性的文体学著作陈望道先生的《修辞学发凡》曾指出类似的语音和语义之间的联想:“声音语是声音和意义两个因素的结合构成的,缺失任一因素,声音语便不能存在。因为声音和意义之间有着一种必然的自然关系。”^[3]辜正坤也认为汉语里的四声和押韵现象可有效地增强文章的表现力,并指出汉语里这种潜在的音义同构现象使得汉语的音象与汉诗词曲本身要求的情韵味之间具有先天性契合贯通的趋势^[4]。相对国外的研究现状,国内对音义学的研究起步较晚,且多与认知相结合,以碎片化的单个音素为单位,用描述性的语言进行语音象征义的探索。

诗歌是一种语言最美的能指形式,是一种语言在声韵方面最完美的组合^[5]。相比其他文体,诗歌更看重语音承载意义的能力,所以诗歌翻译是音义学研究的最佳素材。诗歌中的音义联系是十分常见的,国外众多大诗人和作家,如 Alexander Pope、Alfred Tennyson、James Joyce 都认识到这一点,并善于运用音义原理来创作。这方面国外也有众多的研究者,如 Roman Jakobson^[6]、John Robert Ross^[7]、Roger Williams Wescott^[8]、Keith McCune^[9]等。

爬梳整理 1999年-2015年 CNKI 论文库所有相关论文,总体而言呈现以下两大趋势:1.从诗歌本身入手,探讨诗中音与义的结合;2.以音义学理论为切入点,将其研究拓展到其他实用翻译领域,如品牌名称的英译等。而国内目前专以音义学视角考察诗歌翻译的相关研究并不多见,仅有李莎^[10]探讨了音义学视角下的俄语诗歌翻译。这可能是和音义学长期以来一直都处于边缘地位,而缺乏系统的理论支撑不无关系。此外,随着语料库翻译学的兴起,语料库手段被越来越多地运用于文学翻译领域,目前在语音学方面也取得了不小的进步,但语音语料库的研究主要局限在对维吾尔族为代表的少数民族语言及方言的传播层面,或是仅仅局限于其技术层面,对于将其与翻译,尤其是与诗歌翻译方面相结合的研究寥寥无几。本研究在综合分析国内外前人研究的基础上,采用跨学科研究,将音义学这门新兴学科引入中国古诗词翻译研究,并尝试借助语音语料库手段,从音韵、节奏、音义联觉等方面做小型实证研究,探索古诗词的韵律格局、译者风格与美学价值,以证明基于语音语料库手段在诗词翻译研究领域的可行性。

[1]李娟、张权:《从汉语的音韵特征看语言的认知理据性》,〔南京〕《外语研究》2008年第2期。

[2]王寅:《象似说与任意说的哲学基础与辩证关系》,〔洛阳〕《解放军外国语学院学报》2002年第2期。

[3]陈望道:《修辞学发凡》,上海教育出版社1997年版,第24页。

[4][8]辜正坤:《人类语言音义同构现象与人类文化J模式——兼论汉诗音象美》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)1995年第6期。

[5]张卫中:《母语的魔障——从中西语言的差异看中西文学的差异》,安徽大学出版社1998年版,第120页。

[6]Jakobson, Roman. Subliminal Verbal Patterning in Poetry//In Roman Jakobson and S. Kawamoto, (eds.), *Studies in General and Oriental Linguistics*, TEC Tokyo, 1970:302-308.

[7]Ross, John Robert. The Source of Verbal Music in Poetry//In *Language and Literature, Proceedings of the Fifth Annual Symposium on English Language Teaching in Egypt*. Ain Shams University, Cairo. 1986a:23-36.

[9]McCune, Keith M. *The Internal Structure of Indonesian Roots*, University of Michigan.1983.

[10]李莎:《音义学视角下的诗歌翻译》,上海外国语大学硕士论文,2013。

二、以苏轼诗词翻译为个案的差异比较

本研究自创英汉平行语料库,选取苏轼诗词三译者的英译本,即1994年由美国铜峡谷出版社(Copper canyon press)出版发行的伯顿·华兹生(Burton Watson)^[1]的《东坡诗选》、2002年百花文艺出版社出版的林语堂^[2]的《东坡诗选》以及2007年湖南人民出版社出版的许渊冲^[3]的《苏轼诗词选》。为提高研究结果的显著性,提取了三译者共译的六首宋词原文及译本为研究对象。从音韵及语音象征性角度观察发现,三译者中许氏践行“三美”理论比较到位,做到了译本的音韵与原词内在主题意义高度对应。因此本研究认为中国古诗词英译时,译者应考虑原作音韵的表意寄情的功能,在译作中应尽可能最大限度地给予关照,以再现中华文化精髓及美学价值。

1. 音韵及语音象征性的音义契合

为探索三译者分别是如何传递这种音韵特效,本研究统计了自建英汉平行语料库中的所有诗词的押韵格式,并对其进行分析,以《水调歌头》为例。

原词中“天一年一寒一闰一眠一圆一全一娟”八字压韵[an],且平韵一韵到底,中文韵律学将言前辙其列为响亮级的宽韵。刘勰在《文心雕龙·声韵》篇中指出:“凡声有正沉,沉则响发而断,正则声飏不还。”^[4]“这里的‘飞’指宫商响亮,即平声,声调高平,可以拖长,给人以高昂、悠扬、洪亮的音感。辜正坤也认为汉语中开口度较大的这些发音如[a]、[ang]、[an]、[ong]之类多与阳性字搭配,会给人一种激昂奋发的恢弘的联觉美感^[5],同时也体现了“苏词之旷,格调千古”的风格^[6]。林语堂和许渊冲两位中国译者在翻译时大多沿袭了原词中押韵的用律手法,确保了在译作中既押头韵、内韵(谐元韵),也押尾韵。许氏用两至三行押一韵的方式译成了韵体诗,此外还用韵脚多为圆润的合口双元音[ai], [ei], [ein], [ain]来押谐元韵,这又与原词[an]的韵脚近似,开口饱满,富有乐感,反复吟诵,朗朗上口,唇齿的张阖之间,凸显其表意的力度。不仅把原词中秋月圆之夜祈盼亲人团圆的心境淋漓地表达了出来,而且这种尾韵的相互衔接,使译本每行环环相扣,最终达到浑然一体的效果。与此同时,读者能较为清晰地看到诗节韵脚的转换,运演着诗作相应内容的延展和诗情的流转,拓展了原词的想象空间和优美意境。合而观之,译本中“有意义的声音”大大强化了译作表情达意的音义联觉艺术效果。而Watson整篇译本除少数头韵和谐元韵外,仅有上阙押了一个尾韵[ə],相比而言,流畅感较弱,音韵不强,音美方面不如许氏和林氏译本。

三译本均采用抑扬格取代原诗的平仄,且行数相当。既符合英诗的习惯,也与原词庄重稳健的风格趋于一致。纵看,林氏和许氏虽在上阙的翻译中保留了与原词趋于近似的押韵模式,采用了比较规整的隔行押韵,但林译本下阙的韵脚显然不如许译本规整。相比之下,许译本使用的押韵格式则更加丰富,其译本更具乐感和诵读性。Watson则创造了一种自由体的直译译本,韵感不强,形似散文的分行,这源于他一贯的翻译理论和策略,他力主摒弃传统英诗的格律,采用使用符合现代英语规范的英文来翻译宋词^[7]。

[1] Burton Watson. *Selected Poems of Su Tung-p'o*. Copper Canyon Press. 1994:5-75.

[2] 许渊冲:《苏轼诗词选》, [长沙]湖南人民出版社2007年版,第2-104页。

[3] Lin Yutang. *Anthology of Su Tungpo's Prose and Poetry*. Baihua Literature and Art Publishing House. 2002: 60-125.

[4] 周振甫:《文心雕龙今译》, [北京]中华书局1998年版,第302页。

[5] 辜正坤:《中西诗比较鉴赏与翻译理论》, [北京]清华大学出版社2010年版,第25页。

[6] 王国维:《人间词话》, [长沙]岳麓书社2012年版,第101页。

[7] 见朱徽:《中国诗歌在英语世界—英美译家汉诗翻译研究》, [上海]上外教育出版社2009年版,第204-208页。

2. 节奏层面的音义契合

词悼亡是苏轼的首创,限于篇幅,下文将提取语料库中典范之作《江城子》的三英译本为例,结合原词和与原词文体极为相似的John Milton的*On his deceased wife*为参照语料,分别从音高、音强、时长这三个声学维度进行分析。

首先,基于语音语料库的音高(pitch)维度分析。我们就音高方面展开实验的具体步骤如下:我们在语音可视化软件Praat中分别打开录制好的音频文件,并对每句进行语音标注。为进一步直观分析,我们量化了相关数值,提取每行原词及译本的音高的最高和最低值,计算出全句调域及分布区间。为提高精准性,每组数据都是三次实验的平均值,且保留到小数点后4位。

然后通过赫兹(Hz)到半音(St)的转换公式: $St=12*\lg(f/fr)/\lg 2$ (“f”指单位为Hz的音高值,“fr”指参考频率,通常男性为64Hz 女性为55Hz)换算出每行词的半音值及分布区间,并做统计。为更直观地进行定量分析,我们统计出每个表中半音值的起伏度(即半音最高值-半音最低值),并借助显性的三维柱状图呈现。如图1所示:

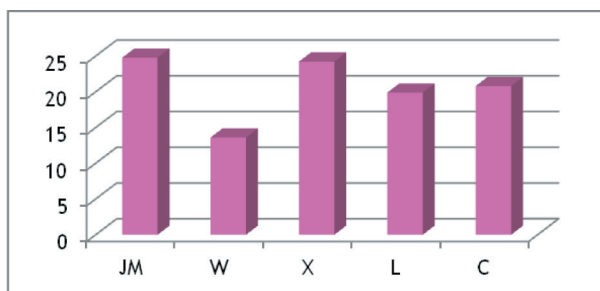
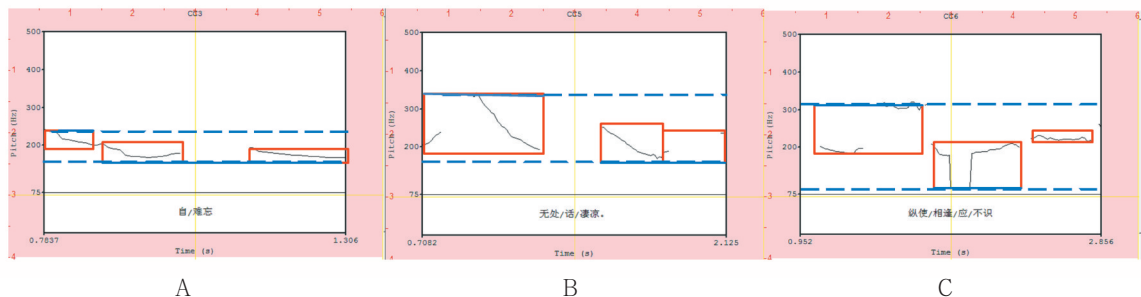


图1 参考语料、三英译本及原文本的半音值起伏度比较

图1可见许译本半音值起伏度和参照语料及中文原词的半音起伏度都极为相似。试看原词音高最高值第四句“千里孤坟”,这一句看似偏正结构实为关系过程。“千里”是因王氏死后葬于苏轼故乡眉山,逝者与作者两地睽隔。作者连到坟前奠祭的时机也难以得到。“千里孤坟”意为孤坟远在千里之外,此处为后一句“无处话凄凉”这一言语过程做环境和原因铺垫。“千里孤坟,无处话凄凉”阐明前句“自难忘”的实际内容。逝者凄凉,生者心伤。Watson译本:Lonely grace a thousand miles off,将其译为存在过程;林译本:I can not come to your grave a thousand miles away,将其译为物质过程;而许译本:Her lonely grave is thousand miles away,不仅译为了和原词一致的关系过程而且压行内韵。音高和原词一致,都为全词的最高值。“十年”之隔,“千里”之遥,在这漫长广阔的时间之中,又阻隔着难以逾越的生死之间的界限,作者又怎能不倍增“无处话凄凉”的感叹呢?由此可见,许氏不仅还原了原词的音美而且概念意义也与原文一致,以听觉形象辅助语义,用烘云托月的方式发挥了音韵的表意寄情功能。

以美国结构主义为基础的调阶把语调看作是“音高音位”,语调是由具有区别性特征的音高阶调构成^[1]。为便于进一步分析语调,我们以句末特殊标点为标记,提取了三译本中语调相异较大的六行原词的音高曲拱,并分别作了赫兹标度的语句调域图(A-F),如图2所示:

首先通过参看各自高音线和低音线的走势,分析出原词的语调格局,然后对照三译本,再分析出



[1]石锋:《语调格局—实验语音学的奠基石》,[北京]商务印书馆2013年版,第10页。

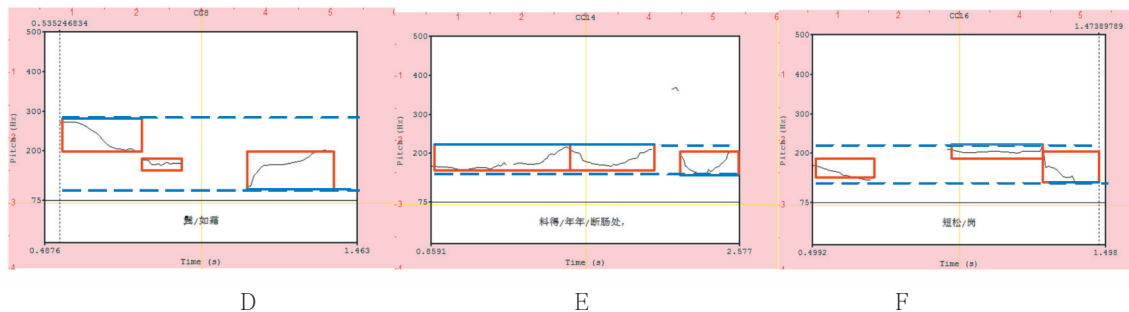


图2 赫兹标度的语句调域图

各自的语调功能。根据语音学家沈炯的功能语调理论^[1]，汉语语调按功能可分为陈述、疑问、祈使和感叹四种基本类型。从语调构造来看，高音线和低音线是两组独立的因素，所以陈述句语调是高音线骤落和低音线下延两种特征的组合；疑问语调是高音线渐落形式和低音线上敛两种特征的组合；祈使语调是高音线骤落和低音线上敛两种特征的组合；感叹语调是高音线渐落和低音线下延两种特征的组合。原词的标点都为陈述句的逗号和句号，而通过语调分析，我们根据调群调域的高音线和低音线的相对位置，从上例语句调域图中得出以下结论：A和D句为陈述句；B、E、F为感叹语句；C句为祈使语句。比对三译本，我们将数据量化为表1：

表1 原词及三译本语调对比

	A	B	C	D	E	F
C	陈述句	感叹句	祈使句	陈述句	感叹句	感叹句
W	.	?	,	—	?	—
X	?	?	?	.	.	.
L	!	;	/	?	,	,

如图所示，许译本使用的语调与原词基本一致，而Watson和林译本中较多的使用了以逗号、分号所代表小句以及破折号所表示的断句，和原词的语气语调有所偏差，诵读感情方面不如许译本中反问句强烈，许译本上阙中三次采用疑问语气丰富了感叹语气单一化的原词，将上阙的语气推至高潮。

其次，基于语音语料库的音强(intensity)维度分析。英诗的节奏靠的是轻重音节的交错，轻重交叠中给人以抑扬顿挫、节奏明快的音美感。重音的第二个基本组成成分即重读(stress)，这里我们从重读所体现出来的声音的音强方面做数据分析。分析发现许渊冲译本不仅符合英诗语音规范，创造了很好的音义联觉效果，使译本更具诵读性，感染力和表现力，将原诗的音强节奏把握到位，理想地保留了中国古典诗词的音韵美。探其深层文化缘由，因其受中国传统文化熏陶，在体现原文音强的节奏感方面能铺陈美感，很好地传达原词的音美效果，达到外宣宋词、中为洋用的翻译目的；而Burton Watson作为外国译者，长期受西方文化影响，其翻译策略上更多地考虑到了译语国家的文化特征，音强起伏度与参照语料较为接近，他运用带节奏的散体意译，力主摒弃传统英诗的格律和句式，使用符合现代英语规范的英文来译古诗，以达到使当代西方读者能够理解并欣赏中国古诗的翻译目的，但在原诗的音义表达及音强的节奏把握方面却乏善可乘。

基于以上统计结果，我们可以看出两个中国译本的音强起伏度和原词较为近似，其中许译本近似度更高一些，而Watson译本则与参照语料比较接近。原词第1、2、3、5、8、9、10、11、13、15行词尾分别为茫、量、忘、凉、霜、乡、窗、妆、行、冈这十个字压的是江阳韵/ang/，这说明音高方面，原词作者使用的是通识意义上的响亮级的宽韵，江阳

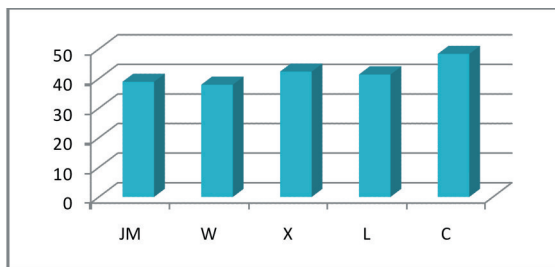


图3 参照语料、三英译本及原文本的音强起伏度比较

[1]沈炯：《汉语语调构造和语调类型》，[北京]《方言》1994年第3期。

韵作韵脚,表现情绪起伏,发音开口更大,音量更响,易让人产生共鸣,体现苏词豪放派的文体特质。英语中也有类似原理,这在一定程度上消除了翻译的不可通约性,常见的响度层级从最低到最高依次排列为:爆破音、摩擦音、鼻音、流音、滑音、元音^[1]。许译本中使用了规整的 aabbccdd/eeeffghh 韵脚,译本中尾韵 /ɔ:/, /ei/, /eə/, /eɪ/, /ʌ/, /aɪ/ 等音均属全韵(perfect rhyme),全韵的重复,一般强调感受或情绪上的共鸣,传达抽象情感意义。在一定范围内阳韵出现频率越高,听觉的敏感程度也在提高,听起来就特别响亮,这些开口洪亮的合口双元音和长元音不仅奠定了与原词一样的响度和基调,也暗示了词人欲说还休的悲伤和郁闷,音韵上的相似带来意义上的联觉通感,连读起来,犹如词人在悲悯叹息,由此语言的沉重感突显;悲怆恸哭、无限歆歆的作者形象立现。此外许译本的倒数第三行 woken 和 heart-broken 两行压行内韵 /ɔ/, 音似自觉顿悟之声,此处正是原词从回忆转入现实的连接点,由此描写从虚入实,跨越了时间和生死的界限。此时的译本做押韵处理,可以让读者深刻体察词人从悲痛的回中回到现实凄冷的况景,读来音韵回环,让人不禁感同身受。

最后,基于语音语料库的音长/时长(time duration)维度分析。说话或朗读中,语言速度的快慢即为时长,亦称音长,起于声波振动的时间的久暂,久生长音,暂生短音。西文中的音节颇似中文中的平仄,重音就是长声,相当于平声;轻声就是短声,相当于仄声^[2]。研究发现许渊冲将原词中平仄交错的音符巧妙地译成英文相应的轻重音节,给人同样的听觉美感,恰当地使用双元音和长元音的韵脚,放慢了诗歌的节奏,使其有节调地传达了原词的乐感和音美,诵之如行云流水,听之抑扬顿挫,有铭感五内、催人泪下的力量,音义联觉效果显著。

通过 Praat 软件我们获得每首词的总时长及各自每行诗词的时长数据,由于观察语料库(三英译本)和参照语料库(John Milton 的 *On his deceased wife* 和苏轼《江城子》原词)中语料长度、行数不一,我们模拟标准化频率的概念将实际数据换算成百分值,以提高语料的可比性。

利用时长标准化频率公式:

$$\text{标准化频率(每10秒)} = \frac{\text{考察频率}}{\text{总频率}} * 10$$

(注:考察频率指每行词发音的实际时长,总频率指每首词的总时长)

观察图表,发现所得结果与音高相似。因 John Milton 的悼亡诗为典型的意大利十四行诗,每行十个音节,长句使用明

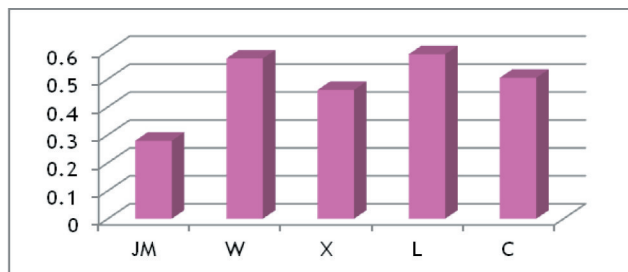


图4 参考语料、三英译本及原文本的标准化时长起伏度比较

显,基本格律为五音步抑扬格;其韵式为首尾一致的交错押韵:abba\abba\cdcdcd。另外全诗诗行句式工整严密,风格古雅,所以每句时长落差不是很大。《江城子》原词共99个字,林译本115个单词,许渊冲和Burton Watson译本都为127个单词。从总字数上来看,林译本比较符合中国传统诗词用词精炼的特征。但图五显示,三译本中只有许译本的时长起伏度与原词及参照语料最为接近。细探缘由,作为悼念词中的典范,中文原词形式整饬,苏轼在这首悼亡词中,声调的平仄相间和对仗,声韵的去而复返,奇偶相错,前呼后应,形成一种回环之美。这种平仄正是构成汉诗节奏美的基本条件。正如王国维在《人间词话》中的精言警句:“长调自以周、柳、苏、辛为最工。”^[3]整理原词每行字数,分别为:7/3/3/4/5/7/3/3;7/3/3/4/5/7/3/3;而三译者中唯有许渊冲考虑到这一点,并在译本中用了近似规整的音节,完

[1]赵忠德:《音系学》,上海外语教育出版社2006年版,第203页。

[2]朱光潜:《诗论》,[北京]中华书局2012年版,第324页。

[3]王国维:《人间词话》,[长沙]岳麓书社2012年版,第101页。

美地再现了原词的参差美。许译本每行音节分别为:12/7/7/12/8/12/6/6;12/7/7/8/8/12/7/7。对比之后不难发现,许氏基本将三个汉字的原词译成了七个音节的英文,将五个汉字译成八个音节的英文,将七个汉字译成十二个音节的亚历山大体。林氏和 Watson 分别多次运用了破折号来延缓诗文的节奏,表达原词[ang]韵一叹到底,词人扼腕墓道、肝肠寸断的悲情,使译本通过节奏起伏表达出的情感曲线超越了原词的上限;然而这种表达和参照语料的节奏相去甚远,不太符合西方读者的阅读习惯,未必能使他们产生共鸣。

为进一步对比三英译本在节奏上的差别,考察译本是否体现出原文长短句的旋律美,旋律峰线即译诗的情绪线,我们对上述三译本的音节使用旋律峰差进行量化图示分析(见图5)。

表2 原词每行字数及三英译本每行音节数

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
W	10	7	6	8	8	9	4	3	11	8	10	7	7	8	4	3			
X	12	7	7	12	8	12	6	6	12	7	7	8	8	12	7	7			
L	6	6	4	3	7	12	10	6	4	8	2	12	12	7	8	5	4	4	4
C	7	3	3	4	5	7	3	3	7	3	3	4	5	7	3	3			

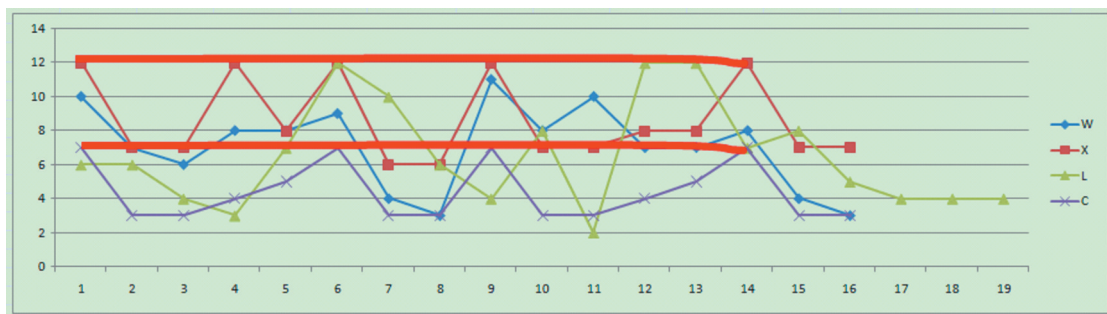


图5 三英译本及原词旋律峰差图

从上图我们可以较直观地看出,沿许译本的四个高峰点作的一条旋律高峰线(即图5中最粗的曲线)和原词中的旋律高峰线几乎平行,都是稳中有降,词末感情降至最低点。此处喟叹悲寂的主题与上阙最后两句的喟叹凄凉主题前后呼应。如果连接波谷的几个点,得到旋律反峰线,然后求得各自旋律峰差值,不难发现也是许译本与原文最为接近。这一结论也验证了上文的时长起伏度的分析。有趣的是这一巧合反证出许译的佳处:在诗歌整体节奏基调上和原词的吻合性,寓变化于整齐,完美地再现了原词诗行参差的旋律美。

反观林译本和 Watson 译本,为了考虑西方读者的审美标准,林氏创造性地将原 16 行的诗词译成了 19 行,采用跨行以顺应英诗的特点,其中将原词上阙的第一行词和下片的第一行词分别译成三行和两行,这在形式上保留了原词的简洁性,便于西方读者理解,但就译本整体节奏感而言不及许译本表达得到位。Watson 为表达虚实时空的切换,译本前后使用了 5 次破折号,因此不利于感情的连续表达和节奏的流畅传递。

3. 音义联觉层面的音义契合

由于每首诗词都有大量的音义联觉现象出现,根据现有语料库资源,结合前人研究经验,我们发现从联觉拟声词(ponaesthesia)、头韵(alliteration)、谐元韵(assonance)以及重复(repetition)这四方面展开的分析研究再次证明,译诗是一个有机体,应承原诗之行、协原诗之声、现原诗之意。合而观之,音义联觉层面许译本基本做到了顺声和调,音义相切,声情相谐,从而造就了译诗之乐美和音义联觉效果,增加了译诗的艺术感染力和美学价值。

首先,在联觉拟声词(ponaesthesia)方面,《辛丑辛丑十一月十九日,既与子由别于镇州西门之外,

马上赋诗一篇寄之》一诗中, Watson 和林译本都采用了 bobbing 这个拟声词, 展现了苏轼回望弟弟渐行渐远的依依惜别之情; 译本倒数第三行中用 soft rustle 描摹出仿似人语的雨声, 此处展示出词人对未来与胞弟相聚雨夜、互诉衷肠的柔情盼望。《饮湖上初晴后雨》一诗中 Watson 选取 drizzly 一词修饰 sky-rain, 高元音/i/ 音频较高, 根据动物行为学原理解释, 高频表小, 发音清脆、短促, 给人一种“迅捷, 小巧”的意义联想。此处的濛濛细雨恰好和后文拿西湖比西子这一女性化形象一致; 另外许译本中采用 glistening 一词修饰 water, 以字母“gl-”这个辅音前缀通常与闪耀或移动的光线有关, 此处译者生动地描绘出波光粼粼的西湖美景, 使原词更具动态美。《和子由澠池怀旧》一词 Watson 选用了 winging 一词修饰 swan, /w/ 是舌后软腭半元音, 发音时舌后部向软腭抬起, 舌位高, 双唇收小并向前突出, 声带振动。发音短促, 立刻滑向之后的元音, 气流在口腔中几乎不受阻, 可仿似飞啸而过、行无定踪的鸿雁, 引出人生不过雪泥鸿爪的理趣及鸿飞雪化的虚无主义基调。《临江仙·夜归临皋》一词中三位译者均用 thunder 来修饰 snore, 将原词鼻息已雷鸣描写得更具形象化; “依杖听江声”一句林译本增译了拟声词 murmur, 以此将抽象的潺潺江水声描绘成动态的人的低喃咕哝, 映衬出上句夜深三更之时, 无人应门转而拄杖临江, 细听涛声这一生活细节, 是词人独特个性和旷达人生态度的又一次显现, 同时引出下片词人倚杖听江声时的哲思, 体现了林氏译诗的词精句练、意境传神的特点。

其次, 头韵方面, 《饮湖上初晴后雨》的译本很具典型性, Watson 译本第一行中用 water, while, weather 三词押/w/ 头韵, 表现西湖水光连天的开阔。许译本则采用更为规整的头韵, 每行译本开头分别为 water, mountains, west, make, 重叠的/w/ 和/m/ 头韵增强了诗词的韵律和节奏感。《临江仙·夜归临皋》一词中, Watson 分别用 wanderings, what; snow, soaked; webs, west 这三组词分别压/w/、/s/ 头韵。对《水调歌头》, Watson 译本进行归类后发现, 采用头韵/w/ 3次, /m/ 2次, /s/ 2次, /c/ 1次, /p/ 1次, 这些辅音韵听起来比较生硬刺耳, 没有元音韵铿锵和谐, 不易让人产生共鸣。这体现了秉持自由译法的 Watson 更注重运用现代英语的范式来翻译中国古诗, 而不太注重还原古诗词本身韵律特色。

再次, 谐元韵方面, Watson 押/i/ 元韵居多。如他的《江城子》译本上阙中 living 和 dim, 以及下阙中的 window 和 little 都是压/i/ 元韵, 下阙中 break 和 grave 压/ei/ 元韵。《临江仙·夜归临皋》一词的 Watson 译本中 wind, river 和 ripples 也是压/i/ 元韵。这种采用符合现代英语用语规范的翻译可能含有背后赞助人哥大的操纵及受众要求的因素。

最后, 重复方面, 林译本表现最为突出, 《饮湖上初晴后雨》的林译本最后两行, 反复出现 west 和 pretty, 利用声学的回环反复强调 pretty 这一西湖和西施的共性, 声情并茂地再现原诗的神韵, 使读者印象深刻。这也正是林氏一贯主张的神似美译的风格。

三、结 语

翻译的文化转向后, 如何保持译语研究的活力, 引入新的研究领域, 例如音义学研究, 不失为一种新的尝试。本研究在此理论基础上进行了小型实证研究。通过音韵、节奏及音义联觉现象三方面的数据佐证了许译本堪为佳译, 他不仅很好地把握了原词不疾不徐的节奏, 而且从另一种语言中找到声音和意义层面最佳的契合点, 传达了原词的音义、神似之美, 使人产生了音义联觉通感, 再现了原词的声情之意, 弘扬了民族经典文化。

诚然, 此研究还有一定的局限性。由于录音标注与采样所花时间较长, 本文只提取了三译者共译的六首诗词作语料库分析和研究, 后期对诗歌翻译的音义学研究的发现和分析还有待拓展和深化。

[责任编辑:平 啸]